Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (27), 2024.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-253-268
https://elibrary.ru/IOBJYP



© 2024. Ольга Кочеткова
ОАНО «Школа “Летово”», Москва, Россия

«Метафизическое кино» П. Думалы и роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: о работе с мультипликационными фильмами на уроках литературы

© 2024. Olga S. Kochetkova
Letovo School, Moscow, Russia

Dumala's "Metaphysical Movie" and Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Working with Animated Films in Literature Lessons

Информация об авторе: Ольга Сергеевна Кочеткова, кандидат филологических наук, доцент, учитель литературы, ОАНО «Школа “Летово”», пос. Сосенское, ул. Зимёнковская, д. 3, 108814 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0009-0002-7182-8385
E-mail: olga.kochetkova@letovo.ru

Аннотация: В статье представлены результаты сопоставительного анализа романа «Преступление и наказание» и его мультипликационной интерпретации, которые могут быть использованы при изучении романа Достоевского на уроках литературы в 10 классе; рассматривается язык символов, значимые визуальные и аудиальные образы и культурные коды, определяющие «метафизический» характер анимационного фильма Петра Думалы, исследуется мощное суггестивное начало мультфильма; обосновывается мысль о восприятии польским режиссёром «Преступления и наказания» как романа снов, сознания и подсознания, романа памяти одного героя, поиска и встречи героя с самим собой, романа узнавания себя в Другом. Почему в мультфильме отсутствует речь героев? Какую роль играет музыка? Как выстраивается сюжет? Какие сюжетные линии оставил режиссёр и как они связаны между собой? Какое значение имеют художественные детали, техника, работа оператора? На эти и другие вопросы даются ответы в статье.

Ключевые слова: Достоевский, Думала, «Преступление и наказание», мультипликационная интерпретация, «метафизическое кино», символика.

Для цитирования: *Кочеткова О.С.* «Метафизическое кино» П. Думалы и роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: о работе с мультипликационными фильмами на уроках литературы // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 3 (27). С. 253–268. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-253-268

Information about the author: Olga S. Kochetkova, PhD in Philology, Associate Professor, Teacher of Literature, Letovo School, Zimenkovskaya St., 3, 108814 Sosenskoye, Moscow, Russia.

https://orcid.org/0009-0002-7182-8385

E-mail: olga.kochetkova@letovo.ru

Abstract: The article presents the results of a comparative analysis between Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* and its animated adaptation, exploring how the cartoon can be used in 10th-grade literature lessons. It examines the symbolic language, significant visual and auditory imagery, and cultural codes that contribute to the "metaphysical" nature of Dumala's animated film. The study analyses the powerful suggestive beginning of the cartoon, and the author argues that the Polish film director perceives *Crime and Punishment* as a novel of dreams, consciousness and subconsciousness, a novel of memory centered around a single hero, a search and meeting of the hero with himself, a novel of self-recognition in Another. The article addresses key questions such as: Why is there no speech in the cartoon? What role does the music play? How is the plot constructed? Which storylines did the director consider, and how are they interconnected? What is the significance of artistic details, techniques, and cinematography? These and other questions are answered in the article.

Keywords: Dostoevsky, Dumala, *Crime and Punishment*, animated interpretation, "metaphysical movie," symbolism.

For citation: Kochetkova, O.S. "Dumala's 'Metaphysical Movie' and Dostoevsky's *Crime and Punishment*: Working with Animated Films in Literature Lessons." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (27), 2024, pp. 253–268. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-3-253-268

Выстраивая в 10 классе занятия учебного модуля «Блуждания ума и заблуждения сердца в романе Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"» на основе компаративного анализа художественного текста литературного произведения и его кинематографических интерпретаций, нельзя не обратиться к анимационному фильму Петра Думалы. Почему в мультфильме отсутствует речь героев? Какую роль играет музыка? Как выстраивается сюжет? Какие сюжетные линии оставил режиссёр и как они связаны между собой? Как можно объяснить режиссёрский

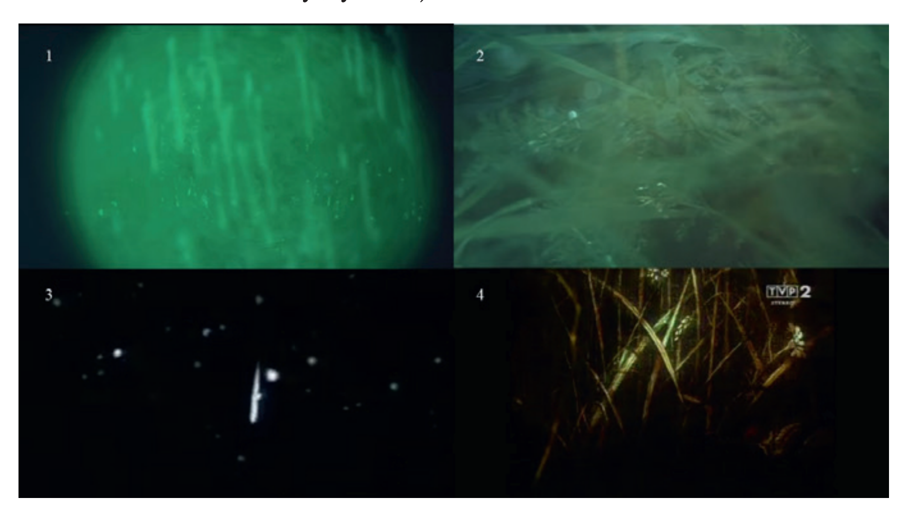
выбор? Какое значение имеют художественные детали, техника, работа оператора? Эти и некоторые другие вопросы, предлагаемые учащимся для обсуждения после просмотра фильма, становятся опорной точкой для размышления о соотношении таких героев и пар героев романа, как Раскольников и Свидригайлов; Раскольников — Соня и Свидригайлов — Дуня; Раскольников и старуха-процентщица.

«Преступление и наказание» (2000) в трактовке польского режиссёра, для которого творчество Достоевского не раз становилось источником вдохновения (вспомним, например, его фильм «Кроткая» (1985)), — это, кажется, прежде всего роман снов, сознания и подсознания, памяти одного героя, роман поиска и встречи героя с самим собой, роман узнавания себя в Другом. При этом Думала очень трепетно относится к тексту «Преступления и наказания»: польского режиссёра в полной мере можно назвать, используя формулировку Л.И. Сараскиной, «супер внимательным читателем, который разглядывает текст с лупой в руке и вгрызается в детали» [Сараскина, 2022, с. 194].

Сам Пётр Думала признает отличительной чертой своих произведений «обращение к логике сна, эксплуатацию собственного внутреннего мира, собственных обсессий, страхов и переживаний <...>. Он сравнивает анимационный фильм со сном, уверяя, что сон — это готовое произведение, которое нужно только записать и представить публике» [«Пётр Думала», 2021]. Таким образом, для польского режиссёра диалог с Достоевским носит личностный характер и становится выражением его читательской рецепции. Возможно, именно по этой причине его интерпретация романа «Преступление и наказание» начинается с эпизода детства из сна Раскольникова.

Кажется отчасти неожиданным, однако типологически можно сопоставить идею начала анимационного фильма Петра Думалы с замыслом режиссера Сергея Бондарчука, создавшего знаменитую экранизацию романа-эпопеи Льва Толстого «Война и мир» (1965). Если в стремлении передать толстовский принцип соотношения микро- и макромиров Бондарчук использует ряд кадров, метафорически «раскручивающих» биологическую «спираль» жизни от точки-молекулы, растительных зародышей до панорамы Бородинского поля [«Война и мир», 1965], то Думала создает видеоряд вертикали, своеобразных «этажей» жизни: от упавшей кометы — к личинкам, травам и наводняющим их птицам, мотылькам, кузнечикам, улиткам — до белой лошади, мирно пасущейся на лугу при луне, и ребёнка. Эта естественная, природная основа существования души героя первична по отношению

к проступающему сквозь дымку тумана городу с его оконной крестообразной рамой и тем более эфемерному утопическому пространству небоскрёбов так называемой «Америки», которым обрывается фильм, как и созданный режиссёром мир, со звуком выстрела. Такое начало мультфильма, очевидно, связано с пониманием польским режиссёром мысли Достоевского о противоестественности преступления, об убийстве как о насилии над человеческой природой не только жертвы, но и убийцы («Я себя убил, а не старушонку!» [Достоевский, 2008, с. 472]), о чем свидетельствует реакция Раскольникова на сон сразу после пробуждения: «Всё тело его было как бы разбито; смутно и темно на душе. <...> “Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп...”» [Достоевский, 2008, с. 168]. Замысел героя, его наносная, искусственная (ср. метафору этажей города у Думалы), «головная» теория омрачает его душу (отсюда тёмная палитра мультфильма) и причиняет ему физическое страдание (вспомним вытянутые, христообразные силуэты Раскольникова и Сони у Думалы).



Илл. 1. Идея природно основы жизн фильме «Война мир», 1965 (кадр 1 2), мультфильм «Преступлени наказание», 2000 (кадр 3 4).
Fig. 1. The idea of the natural basis of life in the movie *War and Peace*, 1965 (frames 1 and 2), and in the animated movie *Crime and Punishment*, 2000 (frames 3 and 4).

Режиссёр разговаривает со зрителем на языке символов. Красноречивые пространственные оппозиции (зарисовки дикой природы и вырастающий из них Петербург ветра и дождя, город мостов, лестниц, дверных скважин и отражений ночной воды) под-

держиваются звуковыми образами. В книге «Снег на траве», в главе «Невесть откуда прилетевший лист...», рассказывающей о работе над мультфильмом «Ёжик в тумане», Юрий Норштейн пишет: «У каждого человека, наверное, есть свои звуковые ассоциации. Нередко они приходят прежде значения самого слова. Особенно это характерно для детского восприятия, когда слова сливаются, отделяются друг от друга не по значению, а по звуку, образуя новые конструкции» [Норштейн, 2022, с. 159]. Это субъективное, детское восприятие мира у Думалы передано на уровне картинки через смену крупного плана лица Раскольникова-мальчика и изображений увиденного героем (тот же приём, что и у Норштейна, например, в эпизоде, когда ёжик размышляет, захлебнётся ли Лошадь в тумане, если ляжет спать [«Ёжик в тумане», 1975]; мотивно-образный ряд мультфильмов схож, их контрастный эмоциональный фокус соотносится с ощущениями от «страшного сна» дрожащего, «**как лист**», героя Достоевского). Однако мир памяти оживает прежде всего благодаря звукам.

У Думалы природный мир души наводнён ночными шорохами, шумами, стрекотанием сверчков, в то время как пространство города в сознании героя связано с ритмом часов и шагов, измеряющих



Илл. 2. Ночные миры покоя, лунного света, белой Лошади — и тревожащего, таящего опасность тумана в мультфильмах Думалы (кадры 1–3) и Норштейна (кадр 4).
Fig. 2. Nighttime worlds of tranquility, moonlight, the white Horse and the unsettling, danger-laden fog in Dumala’s (frames 1–3) and Norshtein’s (frame 4) animated movies.

лабиринты памяти о событиях под звуки фортепиано, и протяжными темами виолончели, напоминающими о встречах с Соней или о возможном для Раскольникова альтернативном пути — судьбе Свидригайлова (ср. слова Свидригайлова о Раскольникове, обращенные к Соне: «У Родиона Романовича две дороги: или пуля в лоб, или по Владимирке. (Соня дико посмотрела на него и задрожала)» [Достоевский, 2008, с. 540]). Быть может, польский режиссёр уловил особую звуковую инструментовку текста романа Достоевского? Возможно, он заметил, с одной стороны, мелодическую опору фраз на протяжные гласные (партия виолончели), а с другой — стремление к ритмичности прозаической речи (партия фортепиано)? Обратимся к отрывку из сна Раскольникова о лошади: «Ст***ра***шный с***о***н приснился ***Ра***ск***о***льникову. Приснилось **Е**му **Е**го д***Е***тство, **Е**ще в их городк***Е***. Он л***Е***т семи и гулЯет в прАздничный день, под вечер, с своим отцом за городом. Вр***Е***мя с***Е***ренькое, д***Е***нь удушливый, м***Е***стность соверш***Е***нно такая же, как уцел***Е***ла в его памяти: даже в памяти его она го***ра***здо бо***ле***е изг***ла***ди***ла***сь, чем п***ре***дстав***ляла***сь теп***Е***рь во сн***Е***. Город**о**к стоит открыто, как на лад**о**ни, круг**о**м ни ветлы; где-то **о**чень далек**о**, на самом краю ***НЕ***ба, чер***НЕЕ***тся лес**о**к. В нескольких шагах от последнего городск**о**го огор**о**да стоит кабАк, большой кабАк, всегдА производивший на него неприЯтнейшее впечатление и дАже стрАх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом. **Т**Ам всегдА былА **т**акАя **т**олпА, **т**Ак орА*ли*, хохо**т**А*ли*, ругА*ли*сь, **т**Ак безобрАзно [11] *и* с*и*пло пе*ли* *и* тАк чАсто дра*ли*сь; кругом кабакА шлЯ*ли*сь всегдА так*и*е пьЯные *и* стрАшные рожи... ВстречАясь с н*и*ми, он тесно пр*и*жимАЛся к отцу и весь дрожАЛ. Возле кабака дорога, просёлок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда такая ч**ё**рная. Ид**ё**т онА, извивАясь, дАлее и шагАх в трехстАх огибАет впрАво [7] городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зелёным куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже давно, и которую он никогдА не видАл. При этом всегда они брали с собо*ю* к*у*ть*ю* на белом блюде, в салфетке, А кутьЯ былА сАхАрнАЯ *из* р*и*с*у* *и* *из*ю*м*у*, вдавленного в рис крестом» [Достоевский, 2008, с. 164–165]. В приведенном примере наглядно представлена музыкальная составляющая прозы Достоевского: в тексте заметны фрагменты многосоставных цепочек (из 11 и 7 следующих друг за другом фонетических слов) с ударным [а]; ассонанс (на [А], [*и*], [***Э***], [**о**], [*у*] в разных текстовых отрезках) и аллитерация (на сонорные,

глухой [**т**]), анаграмматические («городского огорода», «и сипло пели», «на белом блюде») и лексические повторы (присниться, так, такой, всегда, рис и др.), полисиндетон («и»), подхваты («всегда пыльная, и пыль», «городское кладбище. Среди кладбища») и «эхо» (городок — лесок, дрались — шлялись), ритмизированные фрагменты (с ямбической стопой, амфибрахием и анапестом: «...стоит кабак, большой кабак <...> и даже страх...»; «Приснилось ему его детство, ещё в их городке»; «При этом всегда они брали с собою кутью»). Дикий ужас, который предстоит пережить ребенку, как будто предопределен уже здесь, контрастным соседством узких и широких гласных [и] — [а] и собственно широким [а], поддержанным семантикой ряда однородных членов, выраженных глаголами «орали, хохотали, ругались». В фильме Думалы это состояние охватывает героя в момент убийства Алены Ивановны: режиссёр использует прием, при котором кадры преступления молниеносно сменяются картинками избиения лошади. Работая с аудиальными образами, Думала обостряет все каналы восприятия, — возможно, этот подход определяет мощное суггестивное начало видеоряда. Анимация использует иной язык, и в этом смысле показательно, что в фильме нет звучащей речи героев. Действие как будто происходит в сознании или сновидении одного персонажа — Раскольникова, который стоит перед выбором или предвидит в своем двойнике вариант собственной судьбы.

Показательно, как последовательно выстраивает режиссёр связь между образами Раскольникова и Свидригайлова. Не только опыт сновидений (вспомним слова Раскольникова при появлении Аркадия Ивановича «Сон это продолжается или нет» [Достоевский, 2008, с. 351]) и преступления (убийства и самоубийства (о последнем Раскольников в романе тоже думает)), не только образ Америки, интуитивно-искусительный посыл Свидригайлова «Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды?» [Достоевский, 2008, с. 360] становится основой для наложения образов друг на друга как разновременных вариантов одного сознания. Думала филигранно работает с мотивами и символами. Так, например, сквозным в анимационном фильме является образ травы, сопутствующий только этим двум героям в романе: появление его предваряет всё тот же сон Раскольникова о лошади на Петровском острове («Он пошел домой; но дойдя уже до Петровского острова, остановился в полном изнеможении, сошел с дороги, вошел в кусты, пал на траву и в ту же минуту заснул» [Достоевский, 2008, с. 164]); далее Свидригайлов

в кошмаре о Троицыном дне и девочке-утопленнице в гробу видит полы, что «были усыпаны свежею накошенною душистою травой» [Достоевский, 2008, с. 546]; и перед самоубийством «ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, тот самый куст...» [Достоевский, 2008, с. 549]; наконец, Раскольников, поражаясь тому, как его каторжные товарищи любили жизнь, восклицает: «Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года и о свидании с которым бродяга мечтает, как о свидании с любовницей, видит его во сне, зеленую травку кругом его, поющую птичку в кусте?» [Достоевский, 2008, с. 577]. Интересно, что в случае Раскольникова образ травы связан с мотивом живительного, исцеляющего сна, а у Свидригайлова трава появляется в кошмаре и мороке-видении, её образ как будто символизирует последнее дыхание жизни перед смертью (в первом контексте трава «душистая», но при этом «накошенная», во втором — готовая погрузиться под воду (ср., например, апокалиптический образ всего «зримого», которое «опять покроют воды» в стихотворении Ф.И. Тютчева «Последний катаклизм»)). Трава — это символ, связанный с тканью природной жизни Божьего мира, как зеленый цвет в христианской традиции (вспомним богородичную символику образа зеленого драдедамового платка Сони и Катерины Ивановны или зеленый купол церкви из сна Раскольникова). Это краеугольный камень вечной, одухотворенной жизни Земли. Возможно, поэтому точкой пересечения (исходной и конечной) Раскольникова и Свидригайлова становится Петровский остров...

Еще одно интересное наблюдение позволяет сделать соотношение слов «дикий», «дико» в романе с образом хищных птиц, мотивом животного начала в анимационном фильме. Если не считать 4-х единичных словоупотреблений, относящихся к образам Мармеладова, Заметова, Разумихина и прохожего, понятие дикости, как правило, характеризует взгляд четырех героев, которые составляют пары в кинематографической интерпретации Думалы (20 словоупотреблений): Раскольникова и Сони, Свидригайлова и Дуни (хотя с Дуней в фильме не все кажется однозначным — об этом речь чуть ниже). Если относительно Сони и Дуни слово «дикий» используется в значении «с крайним изумлением, испуганно», то в контекстах,

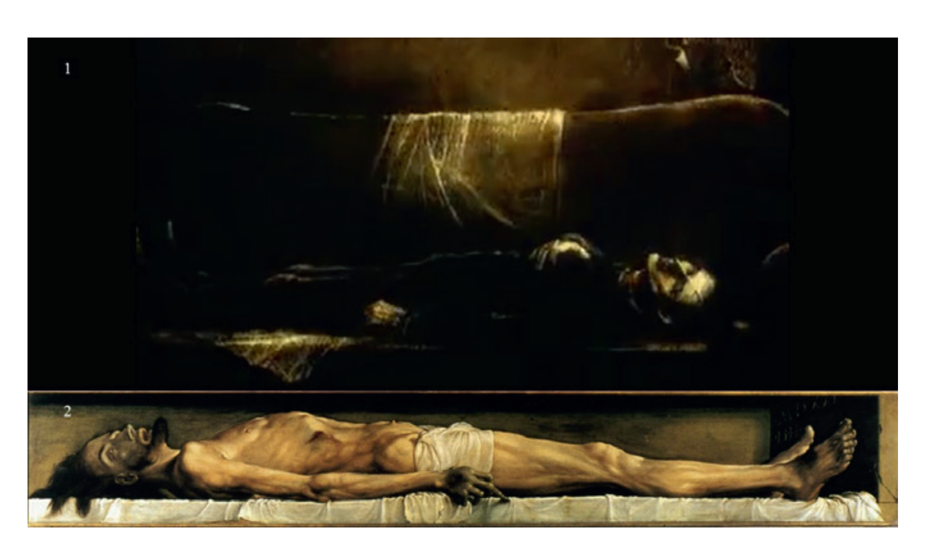
коррелирующих с образами Раскольникова и Свидригайлова, это скорее значение «страшно, нелепо» или даже «так, как характерно для неприрученных животных». У Думалы семантика дикости передана через образы хищных птиц, которые проступают во взглядах или жестах героев: например, как явление зла и недоверия старухи-процентщицы (ср. у Достоевского: характеристики «с вострыми и злыми глазками», «два вострые и недоверчивые взгляда», «злобно, недоверчиво» [Достоевский, 2008, с. 123, 182–183]) или в момент перед их преступлениями (глаза Раскольникова перед убийством Алены Ивановны и рука Свидригайлова, которая достает из ящика стола револьвер). Интересно, что в тексте романа Раскольникова поручик в конторе называет соколом: «Ишь какой вылетел сокол ясный!» — иронизирует он [Достоевский, 2008, с. 199]. Контрастный (детский) птичий образ Раскольникова — это его «игрушки», мысль, о которой повествователь замечает: «Странная мысль наклевывалась в его голове, как из яйца цыплёнок, и очень, очень занимала его» [Достоевский, 2008, с. 172]. Таким образом, в фильме Думалы ребенок и Свидригайлов (возможно, тоже образ памяти, только о себе в будущем) — это две ипостаси, две стороны (или два возраста?) Раскольникова. Птичье начало в романе Достоевского присуще



Илл. 3. Мотив хищного, животного начала в мультфильме Думалы: старуха-процентщица (кадры 1–2), Раскольников (кадр 3), Свидригайлов (кадр 4).
Fig. 3. The motif of predatory, animalistic nature in Dumala's animated movie: the old pawnbroker (frames 1–2), Raskolnikov (frame 3), Svidrigailov (frame 4).

и образу Алены Ивановны (почти Бабы Яги с «длинной шеей, похожей на куриную ногу» [Достоевский, 2008, с. 123]). (За рамками мультфильма остается вариант «истязательницы» Мармеладовых, по определению Катерины Ивановны, «куриной ноги в кринолинах» [Достоевский, 2008, с. 451]— Амалии Ивановны).

Несмотря на особую технику анимации (гравюры на гипсовых пластинах), применяемую польским режиссёром, нужно отметить, что эстетика его фильма во многом ориентируется на стиль и принципы мультипликации Юрия Норштейна. Так, например, ряд кадров строится на прочтении культурных кодов. Показательно, что два важнейших из них соотносятся с альтернативными «дорогами» памяти Раскольникова — его проживания-переживания встречи с Соней и предчувствия в себе соглядатая и отрицателя собственной жизни Свидригайлова. Свидригайлов появляется в фильме в момент, когда Раскольников в горячке лежит на диване. Визуальный образ, созданный режиссёром, отсылает зрителя к поразившей Ф.М. Достоевского картине Ганса Гольбейна-младшего «Мёртвый Христос в гробу» и ёмко определяет состояние героя после преступления, отсылая в том числе к словам, принадлежащим в романе матери



Илл. 4. 1 — кадр из мультфильма Думалы; 2 — Ганс Гольбейн Младший. Мёртвый Христос в гробу. 1521–1522. Художественный музей. Базель.
Fig. 4. 1 — A frame from Dumala's animated movie; 2 — Hans Holbein the Younger. *The Body of the Dead Christ in the Tomb.* 1521–1522, Kunstmuseum, Basel.

Раскольникова — Пульхерии Александровне: «Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб...» [Достоевский, 2008, с. 311].

Поддерживает танатологический мотив в анимационном фильме один из ключевых образов — образ мухи, в романе Достоевского — вестницы смерти (ср. сон Раскольникова: «Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала. В самую эту минуту, в углу, между маленьким шкапом и окном, он разглядел как будто висящий на стене салоп. “Зачем тут салоп? — подумал он, — ведь его прежде не было...” Он подошел потихоньку и догадался, что за салопом как будто кто-то прячется. Осторожно отвел он рукою салоп и увидал, что тут стоит стул, а на стуле в уголку сидит старушонка...» [Достоевский, 2008, с. 351]; появление Свидригайлова: «В комнате была совершенная тишина. Даже с лестницы не приносилось ни одного звука. Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло. Наконец это стало невыносимо: Раскольников вдруг приподнялся и сел на диване» [Достоевский, 2008, с. 352]) или природной свидетельницы-мумификатора убийства («Стотысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду египетскую! Муха летала, она видела! Разве этак возможно?» [Достоевский, 2008, с. 348]), являющейся после, во время кошмарного сна или в преддверии появления героя (в случае Свидригайлова или мёртвой старухи-процентщицы) или его самоубийства (в случае Свидригайлова). Убивая Алену Ивановну, Раскольников оказывается в одном пространственном поле со Свидригайловым (мотив самоубийства как оборотной стороны убийства), муха — хтоническое существо — символизирует насилие над совестью человека и парадоксальным образом «запечатывает», запечатлевает в вечности, в мороке вечного повторения преступление человека (недаром в этом сне-кошмаре Раскольников многократно убивает и не может убить старуху).

Вместе с тем другим примером культурного кода, лежащего в основе центрального образа в кадре, может служить визуализация идеи спасения людей друг другом: когда Раскольников и Соня сидят по обе стороны стола и их движения рук показываются через тянущиеся друг к другу пальцы, зритель видит в этом жесте отсылку к знаменитому фрагменту фрески Сикстинской капеллы Микеланджело, понимая, что через соприкосновение с душой Сони Раскольников восстанавливает связь с Богом, как сын — с Отцом (неслучайно сразу за кадрами встречи Раскольникова с Соней следует изображение лица Раскольникова-ребенка).



Илл. 5. 1 — кадр из мультфильма Думалы; 2 — Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама (фрагмент). Ок. 1511. Сикстинская капелла. Ватикан.
Fig. 5. 1 — A frame from Dumala's animated movie; 2 — Michelangelo. *The Creation of Adam* (detail). 1511, Sistine Chapel, Vatican.

Интересно также, как Петр Думала встраивает в общую смысловую цепочку образы отца; т.н. «вообще пожилого мужчины» [«Интервью», 2017]; Свидригайлова и Раскольникова. И ключевым вопросом его «метафизического кино», кажется, становится вопрос об этом «мужчине»: кто он и о каком пути идет речь?

Обратимся к временной вертикали, которую режиссёр выстраивает между героями, графически передавая её через мотив дождя и грозы. Гроза — еще один текстовый элемент, семантически входящий в группу природных явлений, который в романе связывает Раскольникова и Свидригайлова (об освежающем действии грозы говорит Раскольникову Порфирий Петрович после разговора об убийстве; и в грозу попадает Свидригайлов, перед тем как идти к Соне: «К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю. Молния сверкала поминутно, и можно было сосчитать до пяти раз в продолжение каждого зарева. Весь промокший до нитки, дошел он домой, заперся, отворил свое бюро, вынул все свои деньги и разорвал две-три бумаги» [Достоевский, 2008, с. 539]). Гроза как будто очищает сознание героя, возвращая ему цельность. Так, в несостоявшихся отношениях

Свидригайлова и Дуни, возможно, проглядывает несостоявшаяся свадьба Раскольникова и дочери хозяйки. Иначе откуда в анимационном фильме появляется портрет, висящий в комнате приезжающего «пожилого мужчины»? Слово «портрет» в романе Достоевского в прямом значении употребляется только один раз (остальные контексты апеллируют к переносному значению и связывают образы Пульхерии Александровны, Дуни и Раскольникова): «Он подошел к столу, взял одну толстую, запыленную книгу, развернул ее и вынул заложенный **между листами маленький портретик, акварелью, на слоновой кости. Это был портрет хозяйкиной дочери, его бывшей невесты**, умершей в горячке, той самой странной девушки, которая хотела идти в монастырь. С минуту он всматривался в это выразительное и болезненное личико, **поцеловал портрет и передал Дунечке»** [Достоевский, 2008, с. 557]. Раскольников прощается с этим портретом перед тем, как идти на каторгу. Ей он «много сообщил из того, что потом», как говорит Раскольников, «так безобразно сбылось» [Достоевский, 2008, с. 557]. Точно так же, как рассказывает Соне. Но почему финал фильма ничего не говорит о каторге и история Раскольникова и Сони как будто обрывается, оставаясь недосказанной и словно уступая место линии Свидригайлова? Может быть, трижды показанный в фильме Думалы крупным планом портрет рассмотреть как тот самый, к которому спустя годы вернется Раскольников, вспоминающий произошедшее с ним в юности?.. Смог ли герой, по мысли режиссера, написать «новую историю, историю постепенного обновления человека» [Достоевский, 2008, с. 582]?..

Можно предположить, что тема Отца для Думалы имеет первостепенное значение в романе Достоевского, недаром ключевым предметным визуальным и аудиальным образом анимационного фильма режиссер выбирает образ часов (карманных или настенных). В романе, не считая одного эпизода с участием Лужина, этот образ сопутствует важнейшим для польской интерпретации парам героев: Раскольников и Свидригайлов; Раскольников — Соня и Свидригайлов — Дуня; Раскольников и старуха-процентщица. Однако для Думалы, кажется, ключевым является именно образ отцовских серебряных часов Раскольникова (как пишет Т.А. Касаткина, «отец Раскольникова в романе идентифицируется с Богом. Не случайно герой закладывает часы прежде, чем совершить убийство. Он отдает истинную власть за своеволие» [Касаткина, 2008, с. 616]; в свете символики глобуса и серебра интересна также такая деталь в филь-

ме, как портрет Достоевского, стоящий на комоде с множеством тикающих часов в квартире Алены Ивановны).



Илл. 6. Портрет Достоевского над карманными часами в анимационном фильме Думалы.
Fig. 6. A portrait of Dostoevsky above the pocket watches in Dumala's animated movie.

Образ часов выполняет в фильме несколько функций. Так, например, часы определяют ритм внутренней жизни героя. Еще Г.М. Фридлендер в работе «Реализм Достоевского» писал, что «изложение основных событий романа с точки зрения героя, определяемой его внутренним состоянием, приводит к характерной для романов Достоевского субъективной трактовке времени. Темп рассказа измеряется в “Преступлении и наказании” и других романах Достоевского не столько объективно, независимой от чувств и мыслей героя длительностью того или другого эпизода, сколько насыщенностью этого эпизода внутренними, субъективно-психологическими переживаниями. В соответствии с состоянием героя время замедляется, почти останавливается (как в сцене убийства старухи) или, наоборот, начинает бежать вперед с лихорадочной быстротой. <…> Этот приём можно сопоставить с приемом замедленной и ускоренной съемки в кино, в основе которого лежит сходная субъективная трактовка времени — “измерение” его интенсивностью внутреннего человеческого переживания» [Фридлендер, 1964, с. 174]. Если вспомнить, что Думала определял задачу анимационного кино следующим образом: «Я <…> хотел проникнуть в психику человека, доказать, что это сред-

ство выражения подходит для разговора о самых важных сторонах человеческой жизни» [«Пётр Думала», 2021], то становится понятна его установка на «субъективную трактовку времени», о которой писал Фридлендер, и, более того, проясняются его эксперименты в этой области.

В частности, с образом множества стрекочущих, как сверчки, часов в фильме связаны метаморфозы движущегося вперед и назад времени и временные «сдвиги» в механизме человеческой памяти и в сюжете произведения. Речь идет не только об изображении в начальных титрах напольных часов, задающих ритм и запускающих «большое» время фильма; не только о «природном» пространстве детства Раскольникова, «выравнивающем» временную прямую сознания романного Раскольникова, или о наложении образов Раскольникова и Свидригайлова друг на друга как разновременных вариантов одного сознания, но и о сцене преступления, которая передана через рассказ и признание Раскольникова Соне (впечатляющим является прием «обратного временного хода», который используется режиссером, чтобы показать на замедленной скорости обратное падение яблока (образ, встраиваемый в парадигму Раскольников — Адам)). Всё это говорит о том, что у Думалы возвращение героя в прошлое— это разговор Раскольникова с самим собой, осмысление и утверждение жизни как многовариантной истории, распутья, на котором преступление становится выбором, замыкающим человека в тупике (или бесконечном повторении) существования вне (С)слова, в мире разорванных связей, кажущихся точкой-выстрелом в альтернативном потустороннем пространстве «Америки».

Список литературы

1. Достоевский, 2008 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. статья, коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2008. Т. 3. 716 с. (Допечатка тиража 2003–2004 года).

2. «Интервью», 2017 — [Интервью]. Петр Думала: Войнушка печеньками забавна, пока кто-то случайно кого-то не убьет // culture.pl. 31.01.2017. URL: https://culture.pl/ru/article/petr-dumala-voynushka-pechenkami-zabavna-poka-kto-to-sluchayno-kogo-to-ne-ubet-intervyu (дата обращения: 09.01.2024).

3. Касаткина, 2008 — *Касаткина Т.А.* Комментарии // *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., прим., вступит. статья, коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2008. Т. 3. С. 583–655. (Допечатка тиража 2003–2004 года).

4. Норштейн, 2022 — *Норштейн Ю.* Снег на траве. Кн. 1. М.: Фонд Юрия Норштейна, Изд-во «Красный пароход», 2022. 368 с.

5. «Пётр Думала», 2021 — «Пётр Думала» // culture.pl. 17.03.2021. URL: https://culture.pl/ru/artist/petr-dumala (дата обращения: 10.01.2024).

6. Сараскина, 2022 — *Сараскина Л.И.* «Преступление и наказание» в зарубежных киноверсиях: трансформации хронотопа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 192–226. http://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226.

7. Фридлендер, 1964 — *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964. 404 с.

Список видеозаписей

1. «Война и мир», 1965 — «Война и мир». Фильм 1: Андрей Болконский. Многосерийный фильм. Режиссёр — Сергей Бондарчук. СССР. 1965.

2. «Ёжик в тумане», 1975 — «Ёжик в тумане». Мультфильм. Режиссёр — Юрий Норштейн. СССР. 1975.

3. «Преступление и наказание», 2000 — «Преступление и наказание». Мультфильм. Режиссёр — Пётр Думала. Польша. 2000.

References

1. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 9 tomakh* [*Collected Works: in 9 vols*]. Comp., intro., comm. by T.A. Kasatkina. Moscow, Astrel-AST Publ., vol. 3, 2008. 716 p. (reprinting 2003–2004). (In Russ.)

2. "Interv'iu. Petr Dumala: Voinushka pechen'kami zabavna, poka kto-to sluchaino kogo-to ne ub'et" ["Interview. Piotr Dumala: Cookie Warfare is Fun until Someone Accidentally Kills Someone"]. *culture.pl*, 31 Jan. 2017. Available at: https://culture.pl/ru/article/petr-dumala-voynushka-pechenkami-zabavna-poka-kto-to-sluchayno-kogo-to-ne-ubet-intervyu (Accessed 9 Jan. 2024) (In Russ.)

3. Kasatkina, T.A. "Kommentarii" ["Commentary"]. Dostoevskii, F.M. *Sobranie sochinenii: v 9 tomakh* [*Collected Works: in 9 vols*], vol. 3. Comp., intro., comm. by T.A. Kasatkina. Moscow, Astrel-AST Publ., 2008, pp. 583–655. (reprinting 2003–2004). (In Russ.)

4. Norshtein, Iu. *Sneg na trave* [*Snow on the Grass*], vol. 1. Moscow, ROF Fond Iuriia Norshteina Publ., Krasnyi parokhod Publ., 2022. 368 p. (In Russ.)

5. "Piotr Dumala" ["Piotr Dumala"]. *culture.pl*, 17 Mar. 2021. Available at: https://culture.pl/ru/artist/petr-dumala (Accessed 10 Jan. 2024) (In Russ.)

6. Saraskina, L.I. "'Prestuplenie i nakazanie' v zarubezhnykh kinoversiiakh: transformatsii khronotopa" ["Dostoevsky's *Crime and Punishment* on Foreign Screens: Transformations of the Chronotope"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 192–226. (In Russ.) http://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-192-226

7. Fridlender, G.M. *Realizm Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964. 404 p. (In Russ.)

Reference list of video entries

1. *Voina i mir* [*War and Peace*]. Directed by Sergei Bondarchuk, USSR, 1965.
2. *Ezhik v tumane* [*Hedgehog in the Fog*]. Directed by Iurii Norshtein, USSR, 1975.
3. *Zbrodnia i kara* [*Crime and Punishment*]. Directed by Piotr Dumala, Poland, 2000.

Статья поступила в редакцию: 13.04.2024
Одобрена после рецензирования: 26.04.2024
Дата публикации: 25.09.2024

The article was submitted: 13 Apr. 2024
Approved after reviewing: 26 Apr. 2024
Date of publication: 25 Sept. 2024